

от доброты первого встречного», не находя в себе тех внутренних ресурсов, которые помогли бы ей отстоять свое «Я».

Пара «сильный герой / слабая героиня» переосмысливается далее в «Кошке на раскаленной крыше», герои которой Мегги и Брик становятся в определенной мере «зеркальным отражением» Стэнли и Бланш, но отражением перевернутым. Некогда сильный и успешный Брик, любимец родителей, подающий большие надежды спортсмен оказывается сломлен обстоятельствами, в которых оказывается, и превращается в слабого героя, в то время как кажущаяся изначально слабой Мегги в финале становится сильной.

В последующих пьесах Уильямса – «Орфей спускается в ад» и «Ночь игуаны» – интерес драматурга оказывается смещенным в сторону героя, Вэла Зевьера и Ларри Шеннона.

Литература

Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; Под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000.

Николаева П. В. Теннесси Уильямс // Америка: литературные и культурные отображения / под ред. О. Ю. Анцыферовой. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2012. Внутри цитаты приведена ссылка на исследование: Kolin Ph. C. «A Streetcar Named Desire» // Tennessee Williams: a Guide to Research and Performance / ed. by Ph. C. Kolin. Westport (CT), 1998. P. 55.

Уильямс Т. Стекланный зверинец / Перевод Г. Злобина. М.: Изд-во «Гудьял-Пресс», 1999.

Уильямс Т. Что-то смутно, что-то ясно. М.: Подкова, 2001.

Цветочная символика или о чем же говорят цвета роз – URL: http://flower-astana.kz/article/read/meaning_of_roses_and_colors.html (дата обращения 03.11.2013)

Рабинович В. С.

ПЬЕСА «МИР СВЕТА» В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ТВОРЧЕСТВА О. ХАКСЛИ

Пьеса О. Хаксли «Мир света» (1931) не принадлежит к числу широко известных произведений Хаксли, однако она представляет интерес в качестве текста, наглядно демонстрирующего эволюцию образа мира данного писателя и, соответственно, его творчество. Весьма примечательно, что «Мир света» фактически замыкает собой галерею «полифонических» произведений О. Хаксли 1920-х годов, отражающих его позицию «абсолютного сомнения».

Более того, в «Мире света» эта авторская позиция подвергается критической рефлексии, хотя и без противопоставления ей в качестве более авторитетной иной, «позитивной» истины. В контексте кардинального пересмотра своей прежней ценностной системы и образа мира в промежутке между 1932 и 1936 годами (своеобразным художественным свидетельством чего стал роман «Слепой в Газе, запечатлевший с календарной точностью искания Хаксли в этот период) пьеса «Мир света» может рассматриваться не только как замыкающая его раннее творчество, но и как обозначающая выход к новым рубежам. После нее и написанного через год антиутопического романа «О дивный новый мир» (1932) последуют «четыре года творческой агонии, какой Хаксли никогда прежде не испытывал» [Woodcock, 20]. Агонии, которую, в частности, Дж. Вудкок сравнивает с состоянием Л. Н. Толстого во время кардинального пересмотра картины мира на рубеже 1870-х – 1880-х годов [Ibid.]. Агонии, художественным итогом которой станет писавшийся на протяжении всех этих четырех лет программный роман «Слепой в Газе».

Собственно позиция «абсолютного сомнения», декларативно заявленная Хаксли в 1920-е годы и определившая в его произведениях этого времени образ мира как оркестра, где каждый инструмент ведет свою линию, и *где «все одинаково правы и одинаково не правы, и никто... не слушает остальных»* [Хаксли, 35], исходно предполагает и возможность собственной неистинности. Не случайно поэтому в своем эссе «Вордсворт в тропиках» (1929), где пока еще, причем именно с позиции «абсолютного сомнения», дезавуируется непреложность вордсвортовской картины мира, Хаксли, тем не менее, наряду с вордсвортовской отчасти дезавуирует и собственную позицию. Да, вордсвортовское одушевление природы ничем не может быть доказано, и, например, *«вордсвортианец, переносящий это пантеистическое поклонение природе в тропики, рискует подвергнуться грубому вмешательству в свои религиозные убеждения»* [Huxley 1973, 576]. Но и «абсолютное сомнение» самого Хаксли также не может быть доказано – все же *«очевидно, что должно быть какое-то единство, скрывающееся под многообразием явлений»* [Ibid., 580], но и это – всего лишь гипотеза. В итоге *«Да, мир, очевидно, един. Но, в это же время не менее очевидно, что он разделен»* [Ibid.]. Тем самым задается новый виток исканий писателя и новое возвращение к исходной позиции «абсолютного сомнения». Весьма характерной в этой связи представляется вписанность «автобиографических героев» романов Хаксли 1920-х годов в пространство сатирического переосмысления. Наряду и другими героями, чьи равноценные правды в конечном счете обнаруживают свою несостоятельность (даже в глазах их носителей), «автобиографические герои» Хаксли также периодически ощущают ущербность собственной позиции. Другое дело, что на фоне отсутствия в художественном пространстве

произведений Хаксли этого периода иных, «позитивных» ценностей, которые бы не обнаружили своей самостоятельности, базовая для Хаксли позиция «абсолютного сомнения» представляет как вершина, до которой только и способно дойти человеческое знание. Но уже в произведениях Хаксли конца 1920-х – начала 1930-х годов запечатлелись элементы его внутреннего бунта против этой исходной позиции – хотя и без обретения каких-либо «позитивных» ценностей. В этом проявилось предвестие «перелома» в образе мира Хаксли в середине 1930-х годов.

Именно в этом аспекте и представляет интерес пьеса рассматриваемого писателя «Мир света» (1931). В ней, как и в романах Хаксли 1920-х годов, взаимодействуют разные правды, закрепленные за отдельными героями и в конечном счете демонстрирующие свою несостоятельность. Герои пьесы создают – каждый себе – свою собственную *вымышленную реальность*, свой «мир света». Несоответствие этих *вымышленных реальностей* реальности истинной и единственной, *реальности факта* проявляется в художественном мире пьесы зримо и непосредственно, не оставляя почвы для сомнений: вымышленные миры мистера и миссис Венхэм, Энид Денкл и Хуберта Кэйпса держатся на образе погибшего (по общему мнению) «автобиографического героя» Хьюго Венхэма. Энид в своем воображении создает ему вымышленное прошлое, все вместе верят в возможность спиритических контактов с его душой (медиум Хуберт Кэйпс, например, действительно ощущал с ней контакт). Но эти вымышленные миры разрушаются *реальностью факта* – появлением, годы спустя после исчезновения, живого Хьюго. И это становится драмой для тех, кто уже годы жил его *образом*. Теперь каждый из героев обречен признать иллюзорность своего *выстроенного* мира.

Энид: «Я изобрела другое прошлое, прошлое для самой себя, ибо я не люблю реальное прошлое» [Nixley 1946, 235].

Мистер Венхэм: «это как будто... как будто для кого-либо весь его свет внезапно стал темнотой»; «Прямо слепота в пустыне» [Ibid., 241].

Впрочем, само по себе метафорическое уподобление состояния узнавших правду героев пьесы «слепоте в пустыне» стало символическим предвестием метафорического названия будущего романа Хаксли, запечатлевшего его собственный путь *преодоления собственной сущности* через темноту и пустоту «переходных» лет («Слепой в Газе»). Однако роман «Слепой в Газе» – это повествование о *конечном* обретении Истины, и данная аллюзия с известной долей вероятности позволяет говорить о возможности перехода героя пьесы, оказавшегося в состоянии «слепого в пустыне», к обретению *истинной реальности* – пусть даже через разрушительное для его «мира света» прозрение. И если в художественных мирах произведений Хаксли

1920-х годов герои-носители определенных правд после разрушения у них на глазах этих правд оказываются перед лицом *полной* пустоты – по причине отсутствия *истинной* Правды как альтернативы разрушенным мифам, то в «Мире света» уже присутствует мотив правды *очистительной*, хотя и разрушительной.

Не случайно в своем письме, адресованном К. Робертс и датированным 18 мая 1931 года, Хаксли говорит об «определенном решении» как о сущностной задаче, которую он ставил перед собой, работая над пьесой «Мир света»: «Ибо даже если и не может быть такого решения в жизни, это одна из задач искусства – предлагать определенные решения» [Letters of Aldous Huxley, 348]. Автор пьесы сожалеет о том, что, с его точки зрения, предложенное им решение все же осталось недостаточно определенным. Отсюда – присутствующие в «Мире света» аллюзии, восходящие к «драмам прозрения» Г. Ибсена и Дж. Б. Шоу. В частности, слова Энид о всеобщей человеческой «трусости из-за стыда», о своем собственном *вымышленном прошлом* вызывают прямые ассоциации с финальным монологом ибсеновской Норы – монологом ухода из мифа в холодную пустоту Правды, а слова героини «Семь часов – очень правдивое время» [Ibid., 235] в определенной степени перекликаются с «драмой прозрения» Дж. Б. Шоу.

Таким образом, *очищение разрушением мифа* предстает в «Мире света» Хаксли как *возможное* начало пути к постижению истинной реальности. Так или иначе, но мистер Венхэм уже совершает интуитивный прорыв от уничтоженного мифа к *реальности*, воплощенной в *живом* сыне: «Если это мне вернуло сына – все равно, что было отнято взамен. Даже если был отнят мир света» [Ibid., 243]. В его словах присутствует образ «*моста*» через отдаляющий его от сына пролив. Впоследствии именно идея «строительства мостов» между враждебными друг другу мирами станет основной, базовой для «позднего» Хаксли и найдет теоретическое оформление в лекционном цикле конца 1950-х годов «Человеческая ситуация», а образное воплощение – в последнем романе О. Хаксли «Остров» (1962). И хотя указанный выше герой уже не верит в будущее этого прорыва и покидает *символический Дом* (опять – мотив, восходящий к ибсеновской Норе), однако мотив возможного выхода к обретению Истины в романе уже присутствует.

Добавим, что Хьюго Венхэм, продолжатель галереи традиционных для Хаксли «автобиографических героев», не утрачивает своей позиции абсолютного сомнения (он и покидает Дом, ибо уже не верит в чье-либо *подлинное существование*, в том числе *собственное*, в этом аспекте продолжая куорлзовское «А может быть, этого истинного «я» вовсе и нет» [Хаксли, 219]). Тем не менее, он уже утрачивает характерное для «автобиографических героев» романов Хаксли 1920-х годов восприятие собственной позиции «абсолютного

сомнения» как вершины, до которой способно прийти человеческое сознание. Для него эта позиция – проклятие, от которого он жаждет избавиться. О своем нынешнем состоянии герой заявляет уже без какой-либо иронии (в отличие от «автобиографических героев» Хаксли 1920-х годов): «Я – мертв. Я – пуст. Я – мертвый вакуум» [Nuxley 1946, 153] и говорит о своей *недостижимой* мечте – «Стать верующим... Человеком, который почитает Бога... Только живой человек может найти живого Бога» [Ibid., 152]. Примечательна в этой связи иллюзия, восходящая к «Шутовскому хороводу» Хаксли, написанному восемью годами раньше, в 1923 году: если для «автобиографического героя» «Шутовского хоровода» Теодора Гамбрила уход из *школьной церкви*, символизирующий уход из одушевленного пространства мифологизированных «конечных истин» в холодную пустоту «абсолютного сомнения», ознаменовывается остроумной идеей «патентованных пневматических штанов», призванных облегчить состояние на *молитве* (то есть – своего рода оболочки «мертвого вакуума», защищающего человека от некомфортных воздействий принадлежащего Богу реального или воображаемого пространства), то Хьюго из «Мира света» уже идентифицирует этот «мертвый вакуум» с самим собой – и мечтает вернуться к Богу. И поэтому он откликается на предложение Билли Хэмблина (героя безусловно «лоуренсовского» типа, олицетворяющего доверие чувствам, инстинкту, вообще – «потoku жизни») разорвать со своим миром и со своей сущностью сомневающегося интеллектуала и отправиться в опасное путешествие в Америку¹. Так, в образе Хьюго из «Мира света» оказался воплощенным пока не осуществленный самим Хаксли «прорыв» из пространства абсолютного сомнения в пространство безусловности: Хьюго *последовал* за своим новым поводырем – Биллом Хэмблином (в то время как Хаксли за Лоуренсом *не последовал*) – и встал на путь волевого пересоздания самого себя: «<...> Это было тяжелым уроком. Учиться быть жестким, когда ты по природе мягок, учиться быть ясным и определенным, когда естественная для твоей души погода туманна, – нелегко» [Ibid, 214]. И, наконец, в финале Хьюго *решился* покинуть символический Дом. Таким образом, продолжатель галереи «автобиографических героев» Хаксли из пьесы «Мир света» вышел из пространства *замкнутого круга*, по которому двигались его предшественники из романов Хаксли 1920-х годов; его движение уже есть движение в *определенном направлении*. И образ Хьюго из

1 В художественном мире самого Лоуренса присутствует мотив отплытия из Европы на американский континент как символического разрыва с миром сковывающих человеческую природу культурных традиций во имя возвращения первозданной природной сущности («Лис»). Известно также, что Лоуренс мечтал о создании утопического общества в соответствии со своей системой ценностей именно на американском континенте, во Флориде, и предлагал Хаксли отправиться вместе с ним, на что, впрочем, Хаксли не решился.

«Мира света» стал предвестием того «перелома» в мировидении Хаксли в середине 1930-х годов, который имел свои корни уже в мировидении Хаксли 1920-х – начала 1930-х годов. И который затем в значительной степени определил все последующее творчество Хаксли вплоть до итогового утопического романа «Остров» (1962).

Литература

Хаксли О. Контрапункт. М., 1936.

Anthology of English Literature. London; Loronto, 1973.

Woodcock G. Down and the Darkest Hour: study of Aldous Huxley. L., 1972.

Huxley A. Wordsworth in the tropics // *Modern British Literature.* Oxford, 1975.

Huxley A. The World of Sight. L., 1946.

Setters of Aldous Huxley. L., 1969.

Т. Л. Селитрина

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ САТИРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ДЖ. ОРУЭЛЛА «СКОТНЫЙ ДВОР»

Как западные, так и отечественные ученые рассматривают сатирическую повесть-притчу «Скотный двор» (“Animal Farm”) как классическую историю тоталитаризма. В работах В. Г. Мосиной подробно анализируется композиция произведения, основу которой составляет принцип симметрии. Выявляются элементы, связанные с традицией народной сказки: запрет, недостача, нарушение запрета и заповеди и т.д. [Мосина 2000, 40]. Исследовательница отмечает, что «форма негативной утопии вместила широкую критику общественной и международной жизни, политики, морали, нравов» [Мосина 2000, 41].

В. Г. Мосина обратила внимание на синтез гротесковой сатиры и юмора в произведениях Оруэлла, справедливо полагая, что Оруэлл воскресил жанр сатирической философской повести, у истоков которого находились просветители XVIII века Свифт, Вольтер, Дидро. Сам Оруэлл называл имена писателей, которыми «он никогда не уставал восхищаться». В этом списке находились Шекспир, Свифт, Филдинг, Диккенс, Чарльз Рид, Сэмюэл Батлер. Причем сам Оруэлл заметил, что Свифта прочел впервые в восемь лет и перечитывал его раз шесть: «Доведись мне составлять список из шести книг, которые надлежало бы сохранить при уничтожении всех остальных, я не колеблясь включил бы «Путешествие Гулливера»» [Оруэлл, 273].